https://www.elcohetealaluna.com/la-banda-sonora-de-la-historia/

La banda sonora de la historia

Entrevista con Abel Gilbert: el aporte de los sonidos para entender pasado y presente

Por **Diego Sztulwark**

May 8, 2022

En el curso de un año, el compositor musical y doctor en comunicación Abel Gilbert publicó tres libros que inauguran un modo inédito de acceso a la historia contemporánea argentina a través del tímpano. Lo auditivo como clave de acceso a la comprensión de fenómenos políticos conforma un proyecto en desarrollo que ya ha dado sus frutos. El primero de los tres volúmenes editados por Gourmet Musical fue *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983).* Le siguieron *Un muchacho como aquel, una historia política cantada por el rey*, dedicado a la trayectoria de Palito Ortega y escrito en colaboración con Pablo Alabarces y, ya en 2022, *Escuchar Malvinas*, una compilación de ensayos coordinado junto a Esteban Buch.

–*Tu libro* Satisfaction en la ESMA *inicia con esta frase: "La historia, igual que la música, se mueve en el tiempo". En tus últimos libros elaborás fragmentos claves de la historia argentina reciente a partir de una investigación que prioriza el órgano del oído, y un extenso archivo de sonidos. ¿Qué capta el oído que no capta la vista como sentido rector de la comprensión de aquello que se da en el tiempo?*

–La escucha no compite con la mirada, pero puede aportar indicios y fuentes que suelen ser soslayadas o colocadas como nota al pie. El aporte que desde hace años vienen realizando los estudios sonoros es un verdadero giro de sentido: se trata de un potente ejercicio intelectual que reconoce al sonido como un problema que atraviesa las disciplinas académicas, los métodos y los objetos. Se nutre de la eco-acústica, el diseño sonoro, los estudios urbanos, la geografía cultural, los estudios culturales y de comunicación, la historia, la antropología de los sentidos, la sociología de la música, la musicología y los estudios literarios. Se abre a un nuevo modo de leer el presente y el pasado. Te pongo un ejemplo concreto: *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh. En las primeras páginas ya vemos qué pasaba con su modo de escuchar el drama político, de la desatención a la toma de conciencia. De hecho, Walsh señala que "la primera noticia" que le llega sobre los fusilamientos de los opositores a la dictadura le llega "en forma casual", en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez, donde, cito otra vez, "se hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas", pero se hablaba, *sotto voce*. Y es en ese mismo lugar, recuerda Walsh, que seis meses atrás lo había sorprendido "el cercano tiroteo con que empezó el asalto al comando de la segunda división y al departamento de policía, en la fracasada revolución de Valle". Y cuenta de inmediato que no puede "olvidar" que "pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: 'Viva la patria' sino que dijo: 'No me dejen solo, hijos de puta'". Su memoria, entonces, activa un recuerdo sonoro que lo perturba. No quiere recordar más la voz "del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús". Medio año más tarde está dispuesto a escuchar, y esa predisposición lo transforma: un hombre le dice que hay un

fusilado que vive, y pide hablar con Juan Carlos Livraga. Y deja constancia que, al observarlo, con un agujero de bala y la boca quebrada, siente una profunda perturbación. “Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana”. Lo otro lo sabemos: al prestarle su oído a Livraga, esta vez cree en el acto.

–*¿Y en qué reparás cuando estudiás la sonoridad de la última dictadura?*

–Recordemos: el ruido nunca es tanto una cuestión de intensidad del sonido como de intensidad de las relaciones. Si seguimos esa lógica, podemos empezar a abordar de un modo diferente la experiencia aural de la dictadura. Diría entonces que el Estado terrorista instituyó en los hechos un régimen de escucha que iba de los campos de concentración hacia afuera. El terror modeló los sentidos, provocó un verdadero “percepticidio” cuyas remanencias perduraron por muchos años y, en cierto sentido, fijaron un modo de interpretar aquellos años. Me llama todavía la atención que la canción que más se ha acercado al espanto, en 1977, *Águila de trueno*, de Spinetta, no sea considerada como uno de los grandes documentos musicales de denuncia, más allá de las intenciones conscientes o no de su autor: se trata del descuartizamiento de un líder insurrecto, Tupac Amaru, cantada en momentos que la primera explicación de la dictadura sobre los desaparecidos es la de un cuerpo irreconocible por haber sido desmembrado.

–*¿Qué es un “percepticidio”?*

–En rigor, la definición no me pertenece: la formuló en 1984, es decir, durante el primer año de la transición, el psicoanalista Juan Carlos Kusnetzoff para referirse a los efectos sociales de los secuestros, torturas, asesinatos y desapariciones. Por eso, y apoyándome en Benjamin, señalé en *Satisfaction en la ESMA* que lo “anestésico” esmaltó la fantasía de normalidad de una manera amplificada a lo que cuenta Jorge Semprún en *Aquel domingo*. Semprún habla del “extraño olor” que con frecuencia le llegaba a otro cautivo, León Blum, en la villa de Falkenhof, dentro del mismo perímetro concentracionario de Buchenwald. Un hedor repugnante, “dulzonamente nauseabundo”, que el viento arrastraba hacia el bosque del Ettersberg y que al ex jefe del Gobierno del Frente Popular francés le costó identificar. Ese olor de los crematorios era conocido por los prisioneros de Buchenwald. Y añade algo sobre ese olor que nunca deja de provocarme escalofríos y nos ayuda a repensar todavía el horror argentino: “Se nos había hecho familiar en el transcurso de los meses, de los años. Olor que ya no nos mareaba, al cual nos habíamos acostumbrado, como se acostumbra uno a la promiscuidad, a los hacinamientos en los catres –cinco o seis deportados, según los barracos, en el espacio ya mezquinamente previsto para dos–, a los berridos y golpes de gummi, las porras de goma de los jefecillos, a despertarse a las cuatro de la mañana, al hambre y al sueño permanentes”.

–*Y respecto de la guerra de las Malvinas: ¿Hay una sonoridad aparte, o forma parte de la sonoridad de la dictadura?*

–Malvinas es, además de una cuestión colonial, un problema *de* y *en* la dictadura, un agujero negro sin fondo que sigue siendo esquivo a interpretaciones que cuestionen el “unanimismo”. Sobre la represión clandestina y los condicionamientos financieros que tuvo la Argentina, especialmente al estatizar pasivos privados, suelen existir ciertos acuerdos. No es así cuando se habla de Malvinas: persisten narrativas que eluden no solo un dato cardinal, el conflicto armado como un problema de la dictadura, sino también el modo en que la sociedad acompañó los 74 días de enfrentamiento y luego dejó de lado su entusiasmo de ribetes deportivos: La música y el sonido nos dicen mucho de ese otoño de 1982. Habría que separar lo que fue la experiencia acústica de la guerra (escucharla es haber combatido, haber escuchado, haber sobrevivido, y esa experiencia es intransferible, no hay

palabras que puedan traducirla) y cómo se vivieron festivamente esos días en el continente. Revisemos alguna casuística ejemplar. A fines de abril de 1982, Astor Piazzolla compone *Los lagartos* y se lo dedica a Alfredo Astiz, comando de la marina afincado en las Georgias. Piazzolla no demoró demasiado en cambiarle el título. Utilizó pronto esa música instrumental en *El exilio de Gardel*, la película de Pino Solanas, y más tarde la rebautizó *Tanguedia*. Esa acción (cambiar nombres) lo excede. En un lugar, borrar una huella, difuminar autorías, ha sido la constante a partir de la inmediata posguerra: casi nadie parece haber estado en las plazas que vivaron al dictador Leopoldo Galtieri. "Lo vamo' a reventar", gritó una multitud el 10 de abril cuando Galtieri desafió a la Task Force británica con su "si quieren venir, que vengan, les presentaremos batalla". La conversión de la tribuna de fútbol en teatro imaginario de operaciones –la plaza en lugar de las islas–, lo que provocaba el mismo *ethos* malvinense, al compás de la consabida "Marcha de las Malvinas en bucle". A diferencia de las músicas militares tradicionales, esta nunca había sido grabada comercialmente hasta 1978 e incluía un coro mixto bajo los efectos del Mundial: era la misma nación en armas la que cantaba.

–Prestando la atención a la figura de Palito Ortega, Pablo Alabarces y vos estudian una trayectoria ejemplar del mundo popular. ¿Cómo leés las distintas caras de Ortega, su particular periplo político-musical?

–Palito es un tema apasionante porque es una metonimia de la pendularización de las emociones políticas a las que estamos acostumbrados. Su aporte al videlato se ha convertido en un lugar común que le ha valido el mote de colaboracionista. Nosotros tratamos de problematizar en el libro ese sambenito, no para aliviar sus responsabilidades, sino para ubicarlas en un contexto más amplio. Pero, además, Palito es el autor de *Yo tengo fe*, una canción compuesta al calor de la llegada de Perón, en noviembre de 1972, y en su disco de 1973 le dedicó un tema a las víctimas de Trelew, homenaje que, como hemos visto en Piazzolla, se borra pronto: los fusilados son cambiados por la figura ecuménica de Martin Luther King. Sobre *Yo tengo fe* podría escribirse un libro: melodía de esperanza colectiva de un mundo mejor que es utilizada por la Juventud Peronista durante la campaña electoral del '73 ("yo tengo fe que El Tío va a ganar…"); canción, ya en 1974, del esfuerzo individual y la autosuperación, marcha militar en las películas de Ortega durante la dictadura, canto de las hinchadas de fútbol. Palito la canta en el Operativo Independencia, en diciembre de 1976, y 15 años más tarde le gana las elecciones tucumanas a Antonio Bussi, el feroz ejecutor de la política contrainsurgente, con la misma canción con la que había ido a alentar a los soldados. No solo eso: Palito intentó lanzarse en 1999 a la Presidencia con la misma canción, cuyos usos siguen siendo extraordinarios. La redención de Charly García ha blindado a Palito de cualquier interpretación crítica. Ni siquiera los años más revisionistas del kirchnerismo, a partir de 2009, lo rozaron.

–En un conocido discurso, el general Perón se refirió a la "melodía" del pueblo. ¿Qué escuchás cuando te detenés en la sonoridad vinculada al último peronismo?

–Ese es un tema apasionante. Volvamos a aquel 12 de junio de 1974, tan cargado, después de los incidentes del 1º de mayo. Dice Perón: "Yo llevo en mis oídos la más maravillosa música que, para mí, es la palabra del pueblo argentino". La parábola de su liderazgo había ido de lo visual a lo aural. De la perspectiva a la escucha, de las superficies a la interioridad, de lo temporal a lo espacial, intelecto y afecto. Cuando Perón habla desde sus ojos, el 17 de octubre de 1945, se dirige todavía hacia la plaza y la multitud. El sonido, en cambio, le llega y lo guarda "en sus oídos". Transforma la palabra en música. No ha dejado de presentarme intrigas esa metáfora: música "maravillosa" que es

“palabra”. Quisiéramos ir más allá del legado emotivo y las recurrentes apelaciones póstumas (resumidas en *Sinfonía de un sentimiento*, la película de Leonardo Favio de 1999). ¿Qué tenemos entonces? ¿Una “música” sin habla? ¿Palabra no representacional? ¿Monodia de la comunidad organizada? Si se pensara en el origen del sentimiento moral que hacía respirar a la música en las palabras, tendríamos a un Perón roussouniano.